

小説의 視點과 解釋의 問題

禹 漢 鎔*

I. 시각과 사물의 의미

여러 종류의 산문예술 가운데, 소설처럼 다양한 서술방식을 구사할 수 있는 경우는 흔치 않다. 서술방법(敍述方法)을 기술상으로는 시점이라고 한다. 시점은 누가 어떤 방향에서 대상을 바라보는가 하는 데 따라 결정된다. 서술방법은 사물의 의미를 해석하는 데 결정적인 역할을 한다. 이 글에서는 소설의 시점이 소설의 해석에 어떤 영향을 미치는가 하는 데 초점을 맞추고자 한다.

세상은 바라보는 방식에 따라 달리 보이게 마련이다. 물론 세상 모든 일이 마음 먹기 달렸다고 하는 유심론은 좀 억지스럽다. 세상의 모든 것이 마음에서 지은 바 [一切唯心造]라고 하는 불가적인 발상도 때로는 적절치 않은 경우가 생긴다. 마음먹기로는 선하게 살고 싶은데, 세상이 선하지 못한 골짜기로 사람을 몰아붙이기도 한다. 그러나 조금만 여유를 가지고 바라보면 조금할 때보다 잘 보이고, 안 보이던 것이 보이기도 한다. 집착하여 볼 때 밟던 것이 거리를 두고 보면 사랑스럽게 보이는 경우도 있다. 현실이라는 말이 갖는 의미의 진폭이 엄청나게 넓은 이유도 현실을 바라보는 시각이 가지각색이기 때문이다. 누가, 어떤 처지에서, 무슨 관계를 가지고 바라보는가 하는 데 따라 현실의 모양새는 달라진다. 이처럼 현실이라는 개념 또한 선형적으로 주어지는 것이 아니라, 시각에 따라 구성되는 것이다. 소설에서도 어떤 이야기를 누가 어떤 위치에서 바라보는가, 그리고 어떤 방식으로 전달하는가 하는 데 따라 이야기가 읽는 이들에게 수용되는 방식이 달라진다. 소설을 서술하는 데에 기술이 필요하고 시점을 설정하는 문제를 고려해야 하는 까닭이 여기 있다.

이런 이야기가 전해온다.

이성계가 수도를 정하기 위해 전국 각지를 돌아다니며 물색을 할 무렵이라고 한다. 여러 군데를 돌아 보았으나 수도로 삼을 만한 데가 없어 걱정을 하던 중, 무학

* 서울대학교 사범대학 국어교육과

대사와 삼각산에 오르게 되었다. 무학대사가 바라본 서울은 수도로 삼기에 길지(吉地) 가운데도 길지였다. 동북쪽에서 흘러 내려 서해로 빠지는 한강 줄기는 유구한 역사의 흐름 그것이고, 강 건너에 펼쳐진 별판은 비옥한 땅이 옥토 복지를 이룰 만했다. 그 앞으로 고을을 지켜 주는 남산[木覓山]이 앙바탕하게 자리잡고 있다. 눈을 멀리 주면 관악(冠岳)의 뒷부리가 북으로 밀어오는 화기를 막아 주며, 떠억 버티고 앉아 있는 형상이 천년사직의 터전으로 믿음직했다. 무학대사는 눈앞에 펼쳐진 경계에 감탄하면서 여기를 수도로 정하라고 진언을 했다. 이성계 또한 감탄하면서 서울을 수도로 정하기로 했다. 그런데 무학대사를 칭찬한다는 이성계의 말이 좀 미웘했다.

“당신은 생기는 돼지처럼 생긴 사람이, 지혜는 참 놀랍구려.”

무학대사는 잠시 말을 잊고 서 있었다. 얼굴빛을 온화하게 추스려 가지고는 이렇게 대답했다.

“그렇습니까, 본래 부처님 눈에는 부처만 보이는 법이지요.”

돼지 눈에는 돼지만 보인다는 말은 생략함으로써, 정문에 일침을 가하는 중에 숨긴 뜻이 깊어졌다. 돼지처럼 생긴 인물의 외양과 그가 지니고 있는 지혜의 대립을 내용으로 하고 있는 이야기인데, 그 이야기를 전하는 사람의 태도가 드러남으로써 의미가 달라진다는 데 묘미가 있는 이야기이다. 누군가 어떤 이야기를 전할 때는 반드시 전하는 사람의 태도가 실리게 된다. 그 이야기를 듣는, 혹은 읽는 사람은 이야기 내용과 함께 그 태도에 반응하게 마련이다. 이야기를 전달하는 방향과 태도에 대한 반응은 거꾸로 서술의 힘이 된다. 객관적으로 전달되는 서술이 있을 수 없으며, 서술의 주관성이 일궈내는 전달력을 서사에서 중시하지 않을 수 없게 된다.

이런 이야기도 있다.

어느 사찰에 주지 스님이 밤이면 아래 마을 과부집을 다녀온다. 이 꼴을 매일 저녁 지켜본 상노가 주지스님이 감추어 놓고 먹는 떡을 어느 날 다 먹어 버렸다. 이 사실을 안 주지스님이 상노를 불러놓고

“다락에서 떡을 꺼내먹은 놈이 누구냐?”

그러나 상노는 아무 대답이 없다.

“내 말이 안 들리느냐?”

상노는 드디어

“안 들립니다.”라고 크게 소리쳤다.

“어디 안 들려? 자리를 바꿔 앉아 보자.”

자리를 바꾸어 앉아, 이제는 상노가 큰 소리로

“아래 마을 김과부와 자고 온 놈은 누구냐?”
 주지스님은 대답이 없다. 다시 상노는
 “안 들리느냐? 아래 마을 김과부와 자고 온 놈은 누구냐?”
 주지 스님이 낮을 불히면서 말했다.
 “히! 과연 이쪽으로 오니까 안 들리는구나.”

이 이야기를 소개한 김상일 교수는 이를 유머의 원리로 설명한다. “상노는 주지 스님과 입장을 바꿔 놓음으로써 주지스님의 잘못을 깨닫게 한다. 주객을 바꾸어 놓음으로써 웃음이 절로 나온다. 결국 한 개인의 자아 안에 두 자아가 상반된 얼굴을 내보일 때에 유머가 나온다.”¹⁾ 그것이 유머인가 유머가 아닌가 하는 것은 그리 큰 문제라고 할 수 없다. 다만 자리를 바꾸어 앉아 보았을 때 대상은 달라 보인다는 것을 확인하는 일이 중요하다.

이처럼 자리를 바꾸어 보면 안 보이던 것이 보이고 안 들리던 것이 들리는 법이다. 이러한 자리바꾸어 바라보기가 자연스럽게, 자연스럽기보다는 필연적으로 수행되는 것이 소설이다. 소설의 서술방법과 시점이 문제되는 것은 이러한 때문이다. 물론 독자들의 경우는 자신의 처지와 다른 처지의 인간사와 사건을 만나는 데서 자연스럽게 자리를 바꾸어 볼 수 있기도 하고 삶의 원리를 깨달을 수도 있다. 소설은 그러한 일을 언어를 수단으로 하여, 이야기의 서술을 통해 수행한다는 점이 이 장르의 특징이다.

II. 이야기하기와 이야기 서술하기

소설의 시점이나 서술방법을 이해하기 위해서는, 소설이 이야기를 이야기함으로써 이야기를 소통한다는 점을 먼저 생각해 보는 것이 순서이다.²⁾ 서술과 시점은 대상을 누가 바라보는가, 어떻게 바라보는가, 그리고 어떻게 전달하는가 하는 문제에 연관된다.³⁾ 대상을 그냥 바라보기만 한다면 아무 문제가 없을지도 모른다. 바라보고 알고, 느끼고, 생각한 것을 남에게 전달해야, 소통(疏通)해야 한다는 데에서 문제는 복잡하게 된다. 더구나 전달하는 것이 어떤 고정된 사물에 대한 인상이나 외양

1) 김상일, 『카오스시대의 한국사회』, 솔, 1998, 269쪽.

2) 우리말에서 ‘이야기’라는 용어는 그 사용 맥락이 매우 복잡하다. 일차적으로는 이야기 재료를 뜻한다. 영어의 history나 불어의 histoire에 해당한다. 그런 이야기를 남에게 전달하는 행위를 ‘이야기하다’라는 동사로 표현한다. 그런데 동사 ‘이야기하다’는 자동사의 성격을 지니기도 하고 타동사로 쓰이기도 한다.

3) 구인환, 『소설론』, 삼지원, 1996. 236쪽.

이 아니라 이야기라는 데에 어려움이 가중된다. 소설의 이야기는 어느 인물의 경험의 양상, 혹은 경험의 총체라 할 수 있다. 어느 인물의 경험의 총체를 다른 인물이 전달하는 것이 소설의 서술방법이고, 서술방법 가운데 누가 어떤 위치에서 바라보고 이야기를 하는가 하는 데에 시점의 문제가 제기된다.

그런데 소설에서는 이야기가 객관적으로 존재하는 것이 아니다. 소설의 이야기는 기호론적(記號論的) 소통구조 안에서 소통되어야 하는 이야기이다. 소설의 이야기는 강력한 소통의 의욕을 바탕으로 전달 수수된다. 이야기가 있고 이야기를 전달하는 서술자가 있어야 비로소 이야기는 전달되고 소통될 수 있다. 이야기를 전달한다는 것은 이야기를 듣는 사람을 전제한다. 그렇기 때문에 이야기가 전달되는 데는 필연적으로 대화적 관계가 상정된다. 물론 소설은 글로 쓴 것이기 때문에 실제 이야기를 하는 상황 그대로가 전이되는 것은 아니다. 그러나 기본 구도는 이야기를 주고받는 체계와 다르지 않다. 이야기를 주고받는 데서 객관적인 전달은 이상일 뿐, 주관적 판단과 가치개념이 개재한다.

그리고 그 이야기는 힘이 실려야 수행된다. 실제 이야기판에서는 누군가 들을 사람이 있고, 들으면서 그렇지, 맞아, 아닌데, 왜 그럴까, 어찌면, 그래서 그 다음에는 하는 '추임새'를 넣어 주어야 이야기가 제대로 돌아간다. 그런 점에서 이야기는 손뼉이 맞아야 제대로 소통이 이루어진다고 할 수 있다. 이는 소설에서도 마찬가지이다. 왜 이런 이야기가 있어야 하는가, 그래서 그 다음에는 어떻게 됐는데, 하는 등의 물음이 계속돼야 이야기는 지속해 갈 수 있고, 그 이전에 인간이란, 삶이란, 가치란 등등 인간에 대한 근원적인 물음에서 이야기는 시작한다고 할 수 있다. 이렇게 물음과 답으로 이어지는 이야기의 전달과 소통 방식을 형식적 관점에서 기호론적 소통의 구조(semiotic structure of narrative communication)라고 한다. 소통의 구조를 문제삼을 때, 그것이 역동성을 전제한다는 점에 유의할 필요가 있다. 소통에 참여하는 주체들은 각각 자기 특유의 문화체험을 지니고 있기 때문에, 객관적으로 이야기를 전하고 듣는 것이 아니라 주관적으로 전하고 듣는 것이다. 이야기에 참여하는 주체의 이 상호주관성이 이야기 소통구조의 역동성을 뒷받침한다.

이야기가 어떻게 전달되는가 하는 점을 이해하기 위해 구체적인 예를 들어 보기로 한다. 이 글을 읽는 여러분 가운데 한 분이 있어, 나에게, 당신은 누구냐고 물었다고 하자. 그러면 나는 이렇게 대답할 것이다. (자료는 나의 홈페이지에 실려 있으니까 자세한 것은 거기를 참고하기 바란다. <http://plaza.snu.ac.kr/~wookong>)

나는 1948년 충남 아산군 도고면 향산리에서 태어나, 도고국민학교를 다니다가 온양온천국민학교로 전학하여 졸업하고, 아산중학교, 천안고등학교를 거쳐 서울대학

교에서 학사, 석사, 박사 학위를 받았다. 중등학교에 근무한 적도 있고, 전북대학교에서 강의하다가 지금의 대학교로 옮겨 소설론과 문학교육론을 가르치고 있다.

서울대학교 사범대학에서 누가 소설론을 가르치는지 궁금한 분이 있어, 여러분들에게 소설론을 강의하는 이가 누군가 물었다고 하자. 그래서 여러분이 내 이야기를 그에게 전달한다고 해 보자. 여러분의 기억에 이상이 없다면, 전달하는 내용은 같을지 몰라도, 여러분은 나에게 대한 호오(好惡)의 감정을 얼마간은 담아서 이야기를 할 것이다. 호오의 감정이 아니라고 해도 여러분이 나를 보고 느낀 느낌을 담아서 이야기할 것이다. 여러분이 전달하는 이야기 내용중에는 내가 요약적으로 제시한 내용 가운데, 의도적이든 비의도적이든 빠지는 사항도 있을 것이고, 어떤 책을 썼는지, 얼마나 친절한지 불친절한지 하는 사항을 덧붙일 수도 있을 것이다. 여러분이 우공 [于空- 나의 호 겹 필명] 의 이야기를 하면서 덧붙이고 빼고, 느낌을 포함하고 하는 그것이 서술자의 개입이다. 이러한 서술자의 개입 없이 전달되는 이야기가 있다면 그것은 이론상으로만 가능할 것이다. 혹은 이야기의 모티프만 정리해 놓은 목록이 될 것이다. 실현되는 이야기는 어떤 방식으로든지 시점을 포함하게 마련이다. 이야기를 전달하는 사람의 판단과 가치를 실어 이야기하게 마련이기 때문이다.

시점의 문제가 간단치 않은 것은 이야기를 전달하는 그 전달이 이중화되기 때문이다. 이 글을 읽는 독자 가운데 한 분이, 나에게 대해 들은 이야기를 다른 사람에게, 혹은 사람들에게 소개하는 경우를 상정해 보자. 가정하여, 우리 딸애는 대학에서 우공이라는 사람한테 소설론을 배운다고 하더라 하는 이야기를 해야 할 것이다. 그때 만일 이야기를 듣는 사람이 여럿이라면, 여러분이 전달하는 이야기에 대한 반응이 또 각각 다를 것이다. 어떤 이는 참 좋은 선생 만나 잘했다는 반응을 보일 것이고, 어떤 이는 자식 자랑을 너무 하지 말라고 핀잔을 줄지도 모른다. 어떤 이는 엉뚱하게 자신의 자식 없음을 한탄하면서 한숨을 내쉬지 말라는 법도 없다. 소설로 바꾸어 말한다면, 여러분을 포함한 대중들이 소설의 작중인물이 되어 각각 다른 시각을 가지고 이야기에 참여하고 있는 것이다. 서술자가 이를 일정한 방향으로 통일하여 이야기를 정리해 나가는데, 작중인물 각각의 시각을 전달함에 완벽을 기하기는 매우 어렵다.

자기 이야기를 자기가 할 때는, 앞의 예에서 내가 내 생애를 간단히 요약하여 제시한 것처럼 직접화법으로 수행된다. 그런데 서술자가 바뀌면서 남의 이야기로 가게 되면 간접화법의 단계를 거둬 밟게 된다. 그리고 간접화법의 단계를 밟아 올라갈수록 서술자의 개입은 빈번하게 된다. 그리고 전달의 간접화 또한 층위가 복잡해진다.

거기다가 작중인물이 어떤 말을 했다면, 그 말을 전달하는 방법도 간접화법이 된

다. 이야기가 건너가는 횡수가 거듭될수록 간접화법의 층도 다층화(多層化)된다. 이는 상당히 복잡한 인용문의 문법을 형성하게 된다. 예컨대 소설론을 하는 이들이 늘 강조하듯이, “만일 이야기가 없으면 여러분은 미래라는 것을 도무지 상상할 수 없어요.” 이렇게 말했다고 해 보자. 이 말을 여러분이 친지에게, 친지는 그의 친구분에게, 친구분은 그분의 다른 친구에게, 이야기를 이렇게 전한다고 해 보자. 그리고 그 장면을 실제로 써 본다면, 매우 까다로운 방법을 동원해야 한다는 것을 알게 될 것이다.⁴⁾ 이 까다로운 작업을 작가들은 훈련된 감각으로 적절히 처결하는 것이다. 독자는 그 전달의 이중성을 작품 해석의 방법으로 수용한다.

III. 본다는 현상이란 무엇인가

기호론적 소통의 구조 속에서 이야기를 하고 이야기를 듣는 가운데 전달되는 ‘이야기’는 어느 인물의 체험이나 행동이 된다. 자기가 자기 이야기를 할 경우도 있고, 자기가 남의 이야기를 할 경우도 있다. 그리고 이야기하는 사람이 누구라는 것을 안 밝히고 이야기를 해 가는 경우를 상정할 수도 있다. 특히 소설 텍스트에서는 그런 경우를 자주 접하게 된다. 이러한 때는 서술자의 목소리만 감지되고 실제적인 인물은 나타나지 않는다. 그리고 남에게 들은 이야기를 전달하거나, 액자소설에서 흔히 그러하듯이, 작중인물이 써놓은 글을 전달할 때는 사실이 그렇겠다는 느낌을 주기 위해 여러 가지 방법을 동원한다. 대체로 소설은 남의 이야기이고 남의 이야기를 내가 다 알지 못하는 것이기 때문에 서술자를 개입시켜 이야기를 하게 된다. 소설에서는 서술자라는 남을 개입시켜 이야기하도록 하는 방법을 쓰기 때문에, 작중인물들의 시각 외에도 여러 개의 시각이 엇갈린다. 소설텍스트에 개입하는 인간적인 요소들 전반이 소설의 시각과 관계된다. 작가, 작중인물들, 서술자의 시각이 각각 자기 역할을 하게 된다. 그리고 이야기 가운데 다른 이야기를 인용할 경우, 그 인용되는 이야기의 인물들이 지니는 시각과 그 인물에 대한 작중인물의 시각이 엇갈릴 때는 시각의 양상이 매우 복잡하게 된다. 이 엇갈리는 시각들을 질서 잡아 나가면서 이야기를 전개하는 것이 소설의 서술방법이다. 소설의 서술방법을 논하는 자리가 되면 서술의 유형론으로 논의를 진행되는 것이 일반적인 방법이다. 유형론은 다른 문제를 야기하기 때문에, 우선 시점이라는 문제에서 핵심이 되는 바라본다는 것이 무엇인지를 검토하고 넘어가기로 한다.

시점은 인간이 무엇인가를 바라본다는 현상과 연관되는 소설기술상의 문제이다. 본래 시점(視點)이란 말은 영어의 point of view를 번역한 것이다. 누가 어떤 대상

4) 피츠제랄드, 『소설작법』, 청하, 1982.참조.

을 어떤 연관을 가지고, 어떤 자리에서 바라보는가 하는 것이 시점과 연관되는 문제이다. 시점에 관한 논의 이전에 ‘본다는 현상’에 대한 고려가 앞서야 할 것 같다.

인간이 무엇을 [바라]본다는 것은 매우 깊은 철학을 담고 있다. 보다, 바라보다, 쳐다보다, 살피다 등이 ‘보다’를 중심으로 하는 기본 개념의 범위에 드는 것들이다. [보살피고, 돌보고, 치르고, 차리고, 장만하고 하는 것들은 보다는의 기본의미에서 파생하거나 의미가 전이된 것들이다. 영어의 view라는 단어의 뜻도 꽤 다양하다. see 나 look, watch, search 등도 본다는 뜻을 지니고 있으나 여기서는 view를 대표로 설명하기로 한다.]

본다는 작용이 이루어지기 위해서는 우선 보는 사람이 있어야 하고, 보는 대상이 있어야 한다. 강의실에서 교수[나]가 학생[여러분]을 보고 강의를 하는 장면을 상정하기로 한다. 나는 여러분을 보고 있다. 여러분은 나를 보고 있다. 나는 여러분을 보는 주체이고, 여러분은 내가 보는 대상이다. 그 역도 성립한다. 편의상 내 편에서 주체가 되어, 무엇인가를 본다는 주체가 어떤 일을 하는가 설명해 보기로 한다.

우선 내가 보는 것, 지각 차원에서 알 수 있는 것은 여러분의 앞부분, 그 가운데서도 책상 위에 나타나 있는 부분이다. 여러분의 몸 뒤편은 안 보인다. 저 여학생이 어떤 리본을 매고 있는지, 여러분이 웃을 때 등에는 어떤 표정이 나타나는지(등에도 표정이 있다!), 여러분이 앉아 있는 책상과 둔부(臀部)가 어떤 상태로 접해 있는지 하는 것 따위는 안 보인다. 그런데 참으로 희한한 현상이 나타난다. 여러분이 하나의 완성된 인간형태로 나에게 인지되는 것이다. 이는 형태심리학 이론으로 말하면, 부분으로 보되 그 안에서 전체를 본다는 것이다. 소설의 경우도 이런 현상은 나타난다. 어느 인간의 몇 가지 구석을 이야기하면 이런 인물이로구나 알게 된다. 또 생애 가운데 지극히 작은 몇 부분을 이야기 듣고도 우리는 그 인간의 생애 전체를 읽어내게 된다. 이처럼 본다는 것은 부분을 보면서 전체를 보아내는 것이다. 부분을 엮어서 전체를 구성하는 것이 본다는 행위의 기본적인 뜻이 된다.

그리고 나는 여러분을 ‘무엇으로’ 보는가 하는 문제. 물론 나는 여러분을 학생으로, 대학생으로 본다. 이 때의 본다는 것은 대우한다, 대접한다, 취급한다, 간주한다 등의 의미를 지니는 것이다. 따라서, 그냥 시선을 던진다는 의미의 본다는 것이 아니라, 어떤 판단을 가지고 본다는 것이 된다. 이런 장면을 상정해 보기로 하자.

우공 : “자네 머리 좀 짊고 다닐 수 없나?”

장발 : “선생님 절 뵈로 보세요, 저도 이제 성인이라니까요.”

이런 대화에서 ‘본다’는 말은 어떤 존재로 간주한다는 뜻이다. 여기서 알 수 있는 사실은 우리가 무엇인가를 볼 때, ‘뜻을 실어 본다’는 사실이다. 김동인의 <狂畫師>

‘미친 그림꾼’이라고나 할까, 그 소설의 작중인물 술거가 눈먼 처녀를 보는 방식이 처음과 나중에 달라짐으로써 비극이 빚어지는 것을 우리는 잘 안다. 미적 대상으로 바라보았을 때와 사랑의 대상으로, 그것도 육신의 사랑의 대상으로 바라보았을 때 그 대상이 어떻게 달라지는가를 극명하게 드러내는 예를 우리는 그 작품에서 확인할 수 있다.

여기 우리 앞에 잘 익은 사과가 한 바구니 있다고 하자. 그리고 몇 사람이서 동시에 “아, 좋다!”고 감탄을 했다고 하자. 배가 고픈 사람, 과수원을 경영하는 농부, 화가, 추석을 맞아 고향에 갈 사람. 누구의 말인가에 따라, 본 결과 심적 내용을 표출한 ‘좋다’는 말의 의미는 각기 다르다. 우리는 대상을 바라볼 때 시선에 뜻을 실어서 바라본다. 인지심리학에서는 무색투명한 주체를 상정하고 논리를 전개한다. 그러나 이는 학문을 위해서는 그럴 수 있을지 모르지만 인간의 실상을 형상적 언어로 그려내는 것을 목적으로 하는 소설에서는 그렇게 바람직하거나 의미있는 일은 아니다. 대상에 대해 어떤 뜻을 실어 보는가 하는 데 따라 시점의 유형과 의미는 달라진다.⁵⁾

대상을 구성해서 보고, 뜻을 실어 바라본다는 사실을 설명하는 것은 그다지 어려운 일이 아닐 수도 있다. 주체를 단일한 주체로 상정할 경우에 한해서 그렇다는 말이다. 그런데 소설에서는 ‘서로 바라본다’는 데에서 문제가 복잡해진다. 각각 주체들이 시선에 실는 뜻이 다르고, 거기다가 상대방을 바라보는 목적과 이유가 달라짐으로 해서 바라봄의 현상은 난맥상을 이룬다. 시점이론이 소설의 텍스트를 설명하는 데에 가장 과학성을 떨 수 있다는 평가를 받는데도 불구하고, 한계에 부딪치는 이유가 여기 있다. 최소한 시점이론은 시점 유형의 분류학에서 그친다면 학문으로서 별 의미가 없다. 시점의 문제는 인간의 지각현상과 연관되며, 인간의 가치판단과 연계되는 일이기 때문이다.

인간에게 있는 그대로 본다는 말은 비유에 속하는 것인지도 모른다. 엄격하게 말해서 보고 싶은 대로 본다고 해야 옳다. 있는 그대로 본다는 것이 불가능하다면, 불가능한 것을 억지를 써서 가능하게 하겠다고 할 것이 아니라 보거나 바라보기의 주관성을 정공법으로 설명하는 것이 방법론상 타당성을 지니게 된다. 이러한 주관적으로 바라보기에 대한 해명이 ‘시점의 해석학’이다.

5) 조남현, 『소설원론』, 고려원, 1982. 233쪽.

IV. 소설의 서술과 언어의 한계

소설은 이야기를 이야기하여 소통하는 일이라고 규정하면서 논의를 진행했다. 그런데 이야기를 한다고 할 경우, 그것은 말을 부리는 것인데, 소설에서는 글로 써야 하니까 서술(敍述)이라는 용어가 더 정확할 것이다. 말[= 언어, 이야기]이 성립하기 위해서는 말하는 사람이 있어야 하고, 그가 하는 말이 가리키는 대상이나 내용이 있어야 하고, 그리고 그 내용을 나타내는 기호[= 말, 언어표현, 언표]가 있어야 일차적인 조건이 갖추어진다. 그리고 말하는 사람과 듣는 사람이 있어야 한다는 것은 이미 앞에서 설명한 사항이다. 여기서 말하는 사람이 곤욕을 느끼는 것은 그가 이용하는 기호와 그가 전달하고자 하는, 표현하고자 하는 대상 사이에 악착스런 버텨짐이 일어난다는 것이다. 글을 몇 편이라도 써 본 사람이라면, 글로 쓰고자 하는 대상이 얼마나 완강하게 버티면서 언어기호의 다스림을 거부하는가, 글쓰기야말로, 그야말로, 언어와 벌이는 투쟁이라는 것을 금세 알아채게 된다.

소설에서는 그 대상이 이중적이다. 작중인물이 대상과 맞대결을 하고 있고, 그 맞대결하고 있는 인물과 대상을 서술자는 서술하는 언어로 포착하여야 한다. 나가서 작중인물과 작중인물 사이의 대결이 있게 되면, 소설의 서술은 매우 복잡해질 수밖에 없다. 거기 비하면 시는 내용이 복잡해도 상당히 단순한 구조로 서술된다.

김수영이라는 ‘눈이 너무 커다란’ 시인이 있었다. 그는 4.19 학생혁명이 터지기 전 해에 <달나라의 장난>이라는 시를 썼고, 같은 제목으로 시집을 내기도 하였다. 우선 작품을 인용하기로 한다.

달나라의 장난⁶⁾

팽이가 돈다
 어린아해이고 어른이고 살아가는 것이 신기로워
 물끄러미 보고 있기를 좋아하는 나의 너무 큰 눈 앞에서
 아해가 팽이를 돌린다
 살림을 사는 아해들도 아름다움듯이
 노는 아해도 아름다워 보인다고 생각하면서
 손님으로 온 나는 이집 주인과의 이야기도 잊어버리고
 또 한번 팽이를 돌려 주었으면 하고 원하는 것이다

6) 김수영, 『金洙暎 全集1, 詩』, 민음사, 1981.

都會안에서 쫓겨 다니듯이 사는
 나의 일이며
 어느 小說보다도 신기로운 나의 生活이며
 모두 다 내던지고
 점잖히 앉은 나의 나이와 나이가 준 나의 무게를 생각하면서
 정말 속임없는 눈으로
 지금 팽이가 도는 것을 본다
 그러면 팽이가 까맣게 변하여 서서 있는 것이다
 누구 집을 가 보아도 나 사는 곳보다 餘裕가 있고
 바쁘지도 않으니
 마치 別世界같이 보인다
 팽이가 돈다
 팽이가 돈다
 팽이 밑바닥에 끈을 돌려 매이니 이상하고
 손가락 사이에 끈을 한끝 잡고 방바닥에 내어 던지니
 소리없이 회색빛으로 도는 것이
 오래 보지 못한 달나라의 장난 같다
 팽이가 돈다
 팽이가 돌면서 나를 울린다
 제트機 壁畫 밑의 나보다 더 뚱뚱한 주인 앞에서
 나는 결코 울어야 할 사람은 아니며
 영원히 나 자신을 고쳐가야 할 運命과 使命에 놓여 있는 이밤에
 나는 한사코 放心조차 하여서는 아니될 터인데
 팽이는 나를 비웃는 듯이 돌고 있다
 비행기 '프로펠라'보다는 팽이가 記憶이 멀고
 강한 것보다는 약한 것이 더 많은 나의 착한 마음이기
 팽이는 지금 數千年前의 聖人과 같이
 내 앞에서 돈다
 생각하면 설어운 것인데
 너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여
 공통된 그 무엇을 위하여 울어서는 아니된다는 듯이
 서서 돌고 있는 것인가
 팽이가 돈다
 팽이가 돈다

이 시를 읽고, 그 내용이 금방 이해가 안 가는 상황으로 상정하고, 질문을 던져 보자. 무엇이 어떠한가? 달나라의 장난이라는 이야기를 하는 나는 누구인가? 그가 보고 있는 것은 무엇인가? 어떤 일이 일어났는가? 그 일에 대해 어떤 의미를 부여하는가? 한 편의 시를 두고 너무 많은 질문을 하는 것은 시를 이해하는데 장애를 가져올 수도 있다. 여기서도 소설의 서술과 시점의 문제를 고려하기 위해 인용한 시이기 때문에, 앞의 질문과 연관지어서만 생각해 보기로 한다.

달나라의 장난이라는 이야기를 하는 나는 누구인가? 이 텍스트[작품]에서 나는 나의 이야기를 하고 있다. 그런데 나를 숨기는 것이 아니라 나를 자세히 드러내고 있다. 나는 나를 잘 알고 있는 것이다. 나는 “어린아해이고 어른이고 살아가는 것이 신기로우/ 물끄러미 보고 있기를 좋아하는” 너무 큰 눈을 가지고 있다. 나는 “살림을 사는 아해들도 아름다움듯이/ 노는 아해도 아름다워 보인다고 생각하며” 또 나는 “都會안에서 쫓겨 다니듯이 사는/ 어느 小說보다도 신기로운 生活”을 하는 사람이다. 그리고 남의 집에 가 보면 “나 사는 곳보다 餘裕가 있고/ 바쁘지도 않으니/ 마치 別世界같이 보인다”고 나를 솔직하게 드러내 보여주는 것이다.

내가 나를 잘 아는 인물로 되어 있는 서술자이면서 작중인물인 내가 보고 있는 것은 손님이 되어 방문한 어느 집의 아이가 팽이를 돌리는 행동이다. 팽이를 돌리는 일 말고도 그 집이 어떤 집인지 주인이 어떤 사람인지 하는 것을 대개 알 수 있게 해 놓았다. 그러나 손님으로 와서 주인과 이야기할 것도 잊어버리고 몰두하여 바라보는 아이의 팽이돌리기에 부여하는 나의 의미는 그렇게 명확하지는 않다. 그러나 사실의 전달을 목적으로 하지 않는 이 텍스트는 그 부분에 무게 중심이 있다.

“제트機 壁畫 밑의 나보다 더 뚱뚱한 주인 앞에서 /나는 결코 울어야 할 사람은 아니며 / 영원히 나 자신을 고쳐가야 할 運命과 使命에 놓여 있는 이밤에/ 나는 한사코 放心조차 하여서는 아니될 터인데 /팽이는 나를 비웃는 듯이 돌고 있다.”고 한다는 데서, 팽이의 비웃음을 읽어내는 것은 곧 현상에 대한 의미부여와 다르지 않다. 그런데 그 팽이가 “비행기 ‘프로펠라’보다는 팽이가 記憶이 멀고/ 강한 것보다는 약한 것이 더 많은 나의 착한 마음이기/ 팽이는 지금 數千年前의 聖人과 같이/ 내 앞에서 돈다”고 되어 있는데, 무슨 뜻인지 그다지 명쾌하지 않다.

어느 집에 손님이 되어 왔는데 그 집 아이가 팽이를 돌리고 있다. 팽이 돌리는 것을 쳐다보면서 자신의 신세를 생각하고, 가난을 생각하고, 어떻게 삶을 지탱해 나가야 할 것인가 생각하면서 팽이를 돌리는 아이를 쳐다보고 앉아 있는 눈이 커다란 김수영이라는 시인의 구부정한 자세가 떠오른다. 그 뒤로 크막한 제트기 사진이 걸려 있고....., 그 집에는 왜 갔나, 주인은 아무 말도 없는 것처럼 되어 있다. 김수영은 혹시 공군에 갔다 왔나? 수천년전의 성인이란 혹시 김수영의 시 <공자의 생활난>

에 나오는 공자인가? 아침에 도를 들으면 저녁에 죽어도 좋다[朝聞道夕死可矣]는, 그 희떠운 소리를 한 노인? 분명하지는 않지만 시각이 복합적으로 조직되어 있다. 그러나, 이야기를 하는 사람마다 생각이 달라서 이야기를 이해하기 어려운 것은 아니다. 자신의 의식에 잡혀 들어오는 것만을 글로 서술할 경우, 우리는 그 의미가 서술자의 것이라고 하면 그다지 틀리지 않는다.

소설의 경우는 형편이 사뭇 달라진다. 다만 여기서 우리가 확인하고 넘어가야 할 사실은 서술자를 동원하여 남의 이야기를 전달한다는 것이, 얼마나 복잡한 언어사(言語事)인가 하는 점이다. <달나라의 장난>이라는 이 시를 소설로 바꾸어 놓고 생각해 보기로 한다. 이 시를 읽고 우리가 복원해 낼 수 있는 것은 어디까지인가 하는 물음을 제기해 보자. 나라는 사람은 대충 알게 되었다고 하더라도, 팽이를 돌리는 아이는 몇 살이나 되었는가, 남자인가 여자인가, 주인은 앉아서 무엇을 하고 있는가, 방안에 어떤 가구들이 놓여 있고, 뚱뚱하면 얼마나 뚱뚱한가. 이런 질문은 수없이 던질 수 있다.

우리가 언어로 표현하는 것은 표현되지 않은 것에 비해 너무나 적은 정보량이다. 그런데 우리는 왜 이렇게 많은 것을 모르는가? 그러고도 별 탈 없이 언어를 이해하고 생활하는 것은 신통하지 않은가? 이는 언어의 근원적인 한계와 연관되는 질문이다. 어떤 상황을 아무리 자세히 묘사한다고 해도 상황 그 자체를 제시하는 것은 한정된 언어를 가지고는 불가능하다. 이 텍스트가 시이기 때문에 그런 것만은 아니다. 소설의 경우도 마찬가지, 묘사에는 한계가 있게 마련이다. 언어로 사물의 전체를 말할 수 없다. 어느 부분을 말함으로써 전체를 겨우 떠올리게 할 수 있을 뿐이다.[반대의 경우를 생각할 수도 있다. 지극히 좁은 공간과 시간의 범주 안에 우주를 안치할 수 있는 것은 언어 말고는 달리 방법이 없다.]

여기서 시와 소설을 비교하고자 하는 뜻은 아니다. 달나라의 장난처럼 신기하게 보이는, 재미있어 보이는 팽이돌리기를 소재로 하여 쓴 시에서, 언어가 우리들에게 전달해 줄 수 있는 것이 무엇인가 하는 물음을 구체화하기 위한 방법이다. 사물과 언어 사이에 이 메꿀 수 없는 공간, 허방, 어둔 그림자, 허무의 가능성은 언어를 사용하여 이야기를 하고 소설을 쓰고 하는 이들이 짐져야 하는 운명과도 같은 것이다. 불가능한 것을 가지고 이루어내려고 하는 완벽성, 이는 언어로 작업을 하는 이들의 기막힌 모순이다. 이 모순에 맞대결하는 자세는 가히 이런 것일 터이다. 인간의 가능성 가운데 가장 큰 가능성이면서, 그것이 무엇인가를 알고자 하는 이들에게 다시 절망을 안겨준다는 것. 다음 예를 보자.

꽃밭의 獨白⁷⁾

- 沙蘇 斷章

노래가 낮기는 그중 나아도
구름까지 갔다간 되돌아오고,
네 말굽을 쳐 달려간 말은
바닷가에 가 밋어버렸다.
활로 잡은 山돼지 매(鷹)로 잡은 山새들에게도
이제는 벌써 입맛을 잃었다.
꽃아. 아침마다 開關하는 꽃아.
네가 좋기는 제일 좋아도,
물 낮바닥에 얼굴이나 비취는
혜엄도 모르는 아이와 같이
나는 네 달힌 門에 기대어 섰을 뿐이다.
門 열어라 꽃아. 門 열어라 꽃아.
벼락과 海溢만이 길일지라도
門 열어라 꽃아. 門 열어라 꽃아.

※ 사소는 신라 시조 박혁거세의 어머니. 처녀로 잉태하여, 산으로 신
선수행을 간 일이 있는데, 이 글은 그 떠나기 전 그의 집 꽃밭에서
의 독백.

노래도, 말달리기도, 음식의 입맛도 다 잃고 굳게 문을 닫고 서 있는 꽃을 향해
문을 열라고, 꽃이 문을 열었을 때 벼락과 해일이 밀려나온다고 하더라도, 그리하여
나의 존재가 산산히 부서지는 한이 있더라도, 나는 꽃에게 문을 열라고 갈구할 수
밖에 다른 도리가 없는 것이다. 언어가 그런 것이라면 그 안에서 몸부림을 계속할
수밖에. 언어를 다루는 이들의 시지푸스적 운명을 여실히 보여주는 예이다.

언어가 그렇게 한정된 능력을 가지고 있다는 것을 인정하는 데서, 언어를 운용하
는 두 가지 방법이 나온다. 하나는 사물을 추상적인 언어로 최대한 뭉뚱그려 말하
는 것이다. 앞에서 예를 든, 우공은 어떤 사람인가 하는 데 대해 몇 줄로 대답하는
것과 같은 방법이다. 우리들이 일상에서 사용하는 언어는 대체로 이렇게 운용된다.

7) 서정주, 『서정주 시선』, 정음사, 1974. 50-51쪽.

혼인말이 있어서 아가씨를 만나고 온 아들에게 어머니가 질문을 한다.
 “그 아가씨 만나 보니까, 너, 그래 어떻더냐?”
 결혼을 해도 좋겠다는 판단을 한 아들의 대답은 이렇 것이다.
 “그냥, 그런대로, 괜찮아요!”

이런 허방 같은 아들의 말을 믿고, 혼수를 장만하고, 식장을 예약하고, 주례를 부탁하고, 그들이 살아야 할 집을 걱정하고, 은행에 드나들면서 돈 모아 놓은 것이 적네 많네 남편을 탓하기도 하고, 그렇게 작은 단서를 가지고 매우 복잡한 언어소통을 훗칠하게 이루어 내고 일을 해내는 것이 우리들 일상 속에서 언어가 운용되는 방법이다. 이 대화로 된 것을 서술로 바꾸면 이렇게 된다. “아들이 좋다고 해서 그 아가씨와 혼인을 시켰다.” 이러한 방법이 소설에 나타나는 것을 우리는 요약, 서술이라고 한다. 이를 플라톤이 쓴 말로는 미메시스에 대립되는 디에게시스라는 것이다.⁸⁾ 말이 이렇게 운용될 때 서술자의 개입이 보다 커진다. 물론 이데아론자 플라톤은 인간적 관점의 주관이 개입되는 것에 대해 절절히 화를 돋구면서 호머를 공박하고 있다.

그런가 하면, 사물 자체에 최대한 가까이 다가가고자 하는 방법으로 언어를 운용할 수 있다. 소설에서는 묘사와 대화의 직접화법적인 전달로 구체화되는 방식이다. 작중인물의 말을 가능하면 그대로 옮겨 놓음으로 해서 그것이 서술자가 하는 말이 아니라 인물의 말 그대로라는 것을 강조하는 방법이다. 이렇게 대화를 직접화법으로 옮겨 놓거나 자세한 묘사에도 한계가 있기는 마찬가지. 아무리 자세히 묘사하고, 말하는 사람의 어투며 손짓과 몸짓, 얼굴 표정을 잘 그려낸다 해도 그러한 말이 이루어지는 중에 따라다니는 주변적인 정황을 모두 묘사할 수는 없는 일이다. 그런 뜻에서 미메시스란 이념 차원의 가능성일 따름이라고 해도 좋을 듯하다. 그리고 우리는 어떤 대상을 인식할 때, 전체적으로 의미를 실어서 주관적으로 인식하기 때문에 그럴 필요도 없다. 이것이 언어의 추상화 능력이고, 우리들이 소설을 서술하는 것은 이런 추상화 능력을 한껏 발휘하는 데서 힘을 지니게 된다. 아울러 소설의 형상화를 위해서는 추상화 능력과 함께 구상화 능력을 동시에 이용하게 된다. 소설의 구상화가 잘 된 예를 하나 들어 보기로 한다. 한승원의 <포구의 달>의 한 구절이다.

김 건장에서 김을 널거나 벗기다가 건장 너머로 하늘을 보고는 문득 어디론가 떠나 버리고 싶은 충동을 느끼곤 했다. 하늘에는 겨울의 구름장들이 남으로 흐르고 있었

8) Platon, *Politeia*, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 1997. 199-200쪽 등.

다. 울 안에 갇혀 살고 있는 것 같은 생각이 들었다. 내가 왜 여기에 이렇게 와 있을까. 리어카에 과일을 싣고 다니면서, 팔리면 팔리는 대로, 안 팔리면 또 안 팔리는 대로 살아가던 게 홀가분했었다고 그는 생각했다. 리어카에 엿판 싣고 다니면서 살았던 때도 있었다. 엿장수의 가위질 소리는, 반의 반 박자와 반 박자를 두 번 반복해서 치다가 갑자기 반의 반 박자의 못갓춘마디를 섞어 넣어 치는 맛이 좋았다. 규격품같이 딱 짜인 평탄한 삶보다는 그 가위질 소리같이 기우똥거리다가, 반 박자의 못갓춘마디만큼 다 못 갓춘 채 살아가는 삶이 보다 즐겁고 운치있을 수도 있는 것이라고 그는 생각했다.⁹⁾

정착과 떠돌기의 맥락을 섬세하게 그리고 있는 부분이다. 울 안에 갇혀 살고 있다는 느낌과 대비되는 ‘떠돌고 싶은 충동’과 그에 대한 가치부여가 문면에 나타나 있다. 이 두 가지 느낌의 교차에서 충동에 대한 구체적 감각을 과일장수 시절의 삶과 엿장수 시절의 삶으로 형상화하고 있다. 그 앞에는 인용부호 없이 “내가 왜 여기에 이렇게 와 있을까.” 하는 근본적인 물음을 제기해 놓고 있다. 이어서 과일장수와 엿장수의 삶의 구체성을 점층적으로 강화해가고 있다. 엿가위 소리와 엿장수의 삶의 리듬이 절묘하게 맞아 들어간다. 이는 서술자가 이야기를 전달하는 방식에서 연유하는 구체성이고, 따라서 형상화의 힘이다.

우리는 무엇을 본다고 할 경우, 객관적일 수 있는가 하는 데에 대한 확신이 없기 때문에 자리를 바꾸기도 하고, 자세를 달리하기도 하고, 거리를 조절하면서 보기도 하고, 그렇게 한계를 극복하기 위해 여러 가지 방법을 도모한다. 이러한 방법을 소설에서는 서술방법과 시점의 운용이라는 것으로 전문화하여 논리를 전개하는 것이다.

박재삼의 시에 이런 것이 있다. <추억에서 21>인데 <추억에서> 연작시 가운데 하나이다.

추억에서 21¹⁰⁾

바닷가 언덕에 서면
 늘 보는 경치에도 신물이 나는 것인가.
 돛단배나 輪船이 뜨고 갈매기가 날고
 비단물결 사이사이에서까지

9) 한승원, 『포구의 달』, 『포구의 달; 한승원 문학선』, 나남, 1989. 209쪽.

10) 박재삼, 『춘향이 마음』, 신구출판사, 1962.

햇빛이 골고루 들어가 숨바꼭질하고
나무들은 소금기 젖은 바닷바람에
일제히 順應하고 있었다.

거기에 용한 재주를 하나
새로 발견하여 신났다.
그것은 물구나무서서
위태로운 그 바닷가 경치가
금시에 엮어질 듯 아슬아슬했다.

세상은 거꾸로 존재하고
갈매기도 나는 것이
바다에 떨어지는 것으로 보고
모든 것이 과거로 가고 있었다.
이것을 나는 큰 비밀인 양
차마 發說하지 못하는
어리석음을 남 몰래 지냈다.

내용은 간단하다. 바닷가 마을에 살아 본 사람이나, 바닷가 마을을 겪어 본 사람은 알 것이다. 얼마나 지루한 시간이 흐르는가를. 그렇게 일상이 지루할 때, 그 지루함을 깨뜨리는 방법을 내가 발견한다면 그만큼 신나는 일이 어디 있을 것인가. 드디어 시인은 그러한 비밀을 발견한 것이다. 그 비밀이라는 것도 단순해서 가리쟁이 사이로 얼굴을 드리밀고 바라보는 자세를 연상할 수 있다. 그렇게 바라보면 세상은 거꾸로 존재한다는 것. 그것이 결국 어른이 되었을 때는 너무 당연하여 어리석은 일이 되더라도, 그것은 큰 비밀이 아닐 수 없다. 비밀처럼 소중한, 세상을 바라보는 자기 나름의 은밀한 방법이 있다는 것은 비밀이 있다는 것만큼이나 큰 재산일 수 있지 않겠는가. 이런 낯다른 시각을 하나 가지고 있다는 진실의 발견이 문학이 담당하는 한 몫이다.

물구나무서서 보기를 통해 세상이 달리 보인다는 것을 깨닫는 일, 이는 문학 일반의 역지사지(易地思之)의 원리와 통하는 것이다. 소설에서는 채만식의 <태평천하>라든지 <치숙> 같은 작품에 물구나무서서 바라보는 세상이 어떤 것인가가 잘 나타나 있다. 바로 보아서는 안 보이는 세계가 물구나무서서 바라보면 비로소 보이는 것이다. 이는 서술자의 시각을 조정함으로써 비로소 가능한 문학의 역능(役能)이다.

V. 시점과 서술의 해석학

소설 속에서 서술 방법이 어떤 것이 있고, 서술방법에 따라 설정되는 시점의 유형이 어떤 것이 있는가, 그리고 있을 수 있는가 하는 것은 그것이 우리들 삶에 어떤 가치를 지니는가 하는 데 따라 평가된다. 그런 뜻에서 우리들이 세상을 바라보는 것은 무슨 역할을 하는가 하는 문제를 깊이 따져볼 필요가 있다.

우리들이 무엇인가를 바라볼 때, 우리는 바라보는 방식에 따라 몇 가지 은어 같은 것을 사용한다. 우선 '뜯어보기'가 그 하나이다. 어느 과수택이 외동딸 하나를 잘 길러 출가를 시키게 되었다. 딸이 데리고 온 사위감을 바라보는 장모짜리의 심정은 말라비틀어진 새끼줄처럼 피돌아가는 것이었다. 꼭 소도독놈처럼 생긴 얼굴이며, 거무튀튀한 피부, 거기다가 목소리까지 왜가리소리를 내는 것이었다. 내쫓을래야 남정네라고는 없는 집에서 그것도 뜻대로 될 일이 아니었다. 장모짜리는 하는 수 없이 밥을 짓고 자반고등어를 굽고 하여 상을 차려 내놓았다. 잘먹겠다는 한마디 끝에 마파람에 게눈 감추듯 밥 한 그릇을 똑딱 해치우고는, 마당에 나가 비를 들고 쓰레질을 하는 등판이 듬직해 보였다. 장작을 패느라고 도끼를 들어올렸다가 내리치는 팔뚝으로, 지렁이가 기는 듯이 핏줄이 꿈틀거리는 것을 보았다. 세수를 하고 난 사위감에게 마른 수건을 건네주는 장모짜리의 눈가에 잔주름이 곱게 물살짓게 마련.

그 젊은이 어쩡더냐는 딸의 질문에, 길보기는 걱정이 같아도 '뜯어보니까' 곱살긋고, 힘도 있고 팬찰아 보이더라는 것이 사위감에 대한 평이다. 자세히 뜻을 실어 보면 좋은 구석이 드러나게 마련인데, 구석구석 자세히 살펴보는 것을 뜯어본다고 한다. 이는 대상을 자기 시각으로 의미부여를 하여 바라본다는 뜻이다. 대상에 그렇게 의미를 부여하면서 살아가는 것이 삶의 진실이다. 이는 사실 여부를 뛰어넘는 것이라서 사실의 잣대로 쟁 수 없는 가치를 지닌다.

대상에 너무 가까이 다가가 보면 제 모양이 안 보이는 수가 있다. 이른바 하이퍼리얼리즘이라는 미술의 사조에서처럼, 신체의 어느 부분을 지나치게 자세히 그려놓으면 그것이 무엇을 그린 것인지 알기 어려운 경우가 있다. 대상을 제대로 보기 위해서는 거리를 두고 보아야 한다. 그런가 하면 그와 상반되는 경우도 있다. '당겨보기'를 하거나 '들어가 보기'를 해야 되는 경우도 있다.

후배들과 만나 술을 한잔하면서, 동문의식을 돌구어 나가는 자리에서, 주홍이 도도해지면, 말발이 쯤 서는 후배 하나가, "야, 박선배, 우리 지금부터 야자타임이다. 너 지난번에 술 먹고 우리 집에 와서 계긴 거 생각나? 네 죄를 네가 알았으면, 대가리 박아." "재가, 술 마시더니 미쳤나?" "선배한테 하는 말버릇 빠라. 후환이 뭔지 몰라서 그러는 모양인데 한번 당해볼래?" 이쯤되면 선배 편에서 고개를 숙이고, 꼬

리 내리고 설설 기어 들어가는 수밖에 없다. 술자리가 끝난 다음에 보자고 이를 북북 갈면서 기합을 받아도, 뒤에 나무라는 소리를 하면 쪼잔스럽다는 이야기나 듣지 별 수가 없는 것이다. 야자타임의 선배 자리라는 것이 얼마나 곤욕스러운가는, 겪어본 사람은 안다. 그러나 그 자리를 통해 평소 후배의 자리가 얼마나 고역스러운가를 깨닫게 된다. 그러한 깨달음 속에서 인간의 관계에 대한 넓은 안목을 가질 수 있게 된다. 소설에서 누구의 시각에서 바라본 인생인가, 어떤 처지에서 바라본 것인가를 문제삼는 것도 바라보기의 이러한 기능에 기대고 있는 것이다.

남의 고통을 이해하는 것도 시점과 서술 방법의 문제에 연계된다. 인간이 더불어 사는 존재라는 것, 남의 아픔을 내가 이해하기가 얼마나 어려운 것인가를 깨닫는 데서 인간의 자기성장이 이루어진다. 언어를 매개로 하지 않고는 고통이 전이되지 않는다. 남의 고통에 함께 참여하는 것은 언어적 구상화를 통해서인데, 소설의 언어적 구상화는 시점을 더불어 마련이다.

시각과 안목의 확대를 통하여 자기성장을 도모할 수 있는 것이 서술방법과 시점의 효과라고 할 수 있다. 남의 시각을 통해 나는 어떤 인물로 평가되는가, 내가 지니고 세상을 바라보는 시각은 어떤 시각인가를 확인하게 된다. 그리고 그 확인된 시각에 대해 다른 시각을 대질함으로써 평가를 받게 된다. 이러한 다른 시각에 의한 평가를 통해 시각을 확대해 나가는 것은 자유의 문제와 연관된다. 자유의 문제는 사물을 제대로 볼 수 있는 지혜의 터득과 관계된다. 이를 베이컨은 동굴의 우상(idola specus)이라는 말로 설명한다. 잘 알려진 대로 동굴의 우상은 플라톤의 『국가론 πολιτεία』 제7권 가운데 소크라테스가 비유한 것을 베이컨이 인용하여 ‘우상론’을 전개한 것이다. 인간은 개인의 특성으로 말미암아 사실을 있는 그대로 파악하지 않는 편견을 가지고 있다. 동굴에서 벽을 바라보고 앉아 밖에서 들어오는 빛에 비쳐 벽에 만들어지는 그림자만 보고, 그것이 사물 자체인 것으로 착각하고 사는 사람이 깨달음을 얻기 위해서는 천신만고의 고통을 겪더라도 밖으로 나가야 한다는 것이다. 어떤 것이든지 고정관념에 얽매인 인간은 세계를 있는 그대로 보지 못한다는 것이다. 종족의 우상, 동굴의 우상, 시장의 우상, 극장의 우상 등을 들어 인간의 지혜를 가로막는 조건들을 지적하고 있다.¹¹⁾

소설이 진리를 발견한다든지 진리에 대한 논의를 위해 존재하는 것은 아니다. 그러나 이성적 존재로서 인간의 조건에 대한 깨달음을 가능하게 하는 일을 소설이 담당하지 말라는 법도 없다. 이를 진리라고 하기보다는 우리는 소설적 진실(眞實)이라는 용어를 사용한다. 소설적 진실 가운데 하나로 인간의 인간에 대한 깨달음을 설정할

11) Francis Bacon, *Advancement of learning: Novum organum; New Atlantis*, Chicago: Encyclopaedia Britannica. 1952.

수 있을 터이고, 이를 위해 소설은 존재한다고 해도 좋다.

인간이 자신의 한계 때문이건, 그렇게 훈련을 받아서이건, 혹은 그렇게 살기로 작정을 해서이건 하나의 시각으로만 세상을 바라본다는 것은 비극이다. 언어를 사용하는 인간, 이야기를 하며 사는 인간으로서는 피할 수 없는 비극이다. 피에르 지마는 그렇게 하나의 시각으로 대상을 바라보는 관점을 ‘單意性的의 神話’라고 한다.¹²⁾ 신화의 의미 압제력이 작용하는 자장을 벗어나기 위해서는 시각의 분화가 있어야 한다. 그리고 언어의 대화성에 주목할 필요가 있다. 이들이 소설에서는 서술의 방법과 시점의 이론으로 전환된다.

단일성의 신화에서 풀려나는 일은 가히 목숨을 걸어야 하는 일이다. 바흐찐이 왜 목숨을 걸고 ‘대화주의’¹³⁾를 내세웠는지, 그것이 목숨을 걸고 감행하지 않으면 안 되는, 일종의 혁명과도 같은 일이라면 소설의 시점논의가 결코 가벼운 기법론이나 분류론에 머물 수 없다는 것을 이해하게 된다. 이는 시점을 바꾸는 일, 다른 눈으로 세상을 바라보는 일과 다르지 않다.

채만식의 <논이야기>에서 작중인물 한영감이 “해방이 잘못 됐다”는 발언을 할 때 그것은 목숨을 걸지 않으면 안 되는 일이다. <殘燈>을 쓴 허준은 해방이 되었는데도 싸늘하게 가라앉아 있을 때, 주변의 질타를 당한 일, 그 싸늘한 시각 자체는 혁명적인 의미를 지니는 것이다. 그러한 시각이 소설에 나타나는 방법인 시점론은 그러한 의미에서 해석학으로 연계된다. *

12) Pierre Zima, 이견우 옮김, 『文學 텍스트의 社會學을 위하여』, 문학과학사, 1983. 96쪽.

13) Mikkaïl Mikhailovich Bakhtin, 김근식 옮김, 『도스토예프스끼 詩學』, 정음사, 1988.

참 고 문 헌

- 구인환, 『소설론』, 삼지원, 1996.
김상일, 『카오스시대의 한국사회』, 솔, 1997.
김수영, 『金洙暎 全集1, 詩』, 민음사, 1981.
박재삼, 『春香이 마음』, 신구문화사, 1962.
서정주, 『서정주 시선』, 정음사, 1974.
조남현, 『소설원론』, 고려원, 1982.
Bakhtin, Mikkaïl Mikhailovich, 김근식 옮김, 『도스토예프스끼 詩學』, 정음사, 1988.
Lanser, Susan S., *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press. 1981.
Platon, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 1997.
Rimmom-Kenan, Shlomith, 최상규 옮김, 『소설의 시학』, 문학과지성사, 1985.
Toolan, Michael J., 김병욱·오연희 옮김, 『서사론』, 형설출판사, 1995.
Zima, Pierre, 이건우 옮김, 『文學 텍스트의 社會學을 위하여』, 문학과지성사, 1983.

용어 ; 시점 視點, point of view, point de vue

<Abstract>

A Study on the Point of View and Interpretation
in the Novel

Woo, Han-yong*

Like the world is looked differently as the way of seeing the world, in a novel the way of acceptance of a story is changing to the readers as how the way of telling, where is the standpoint of telling, and who is the teller. A story can't be told objectively and the communicative capacity made by subjectivity of narration becomes narrative capacity, and that is an important point of the narrative. The narration of a story perform 'changing the viewpoint' and this is the distinctive feature of a genre of Novel.

In the novel, the matter of the narration and the point of view are related to the matter of who see the object and how the way of seeing is, and how the story is told. The story of the novel can be said as someone's whole experiences or an aspect of experiences. The narrative way is that an another man tells about someone's whole experiences and from the narrative way, the matter of who is the teller and where he see the object(story) makes the matter of point of view.

The story of the novel should be communicated in the semiotic communication system, in which the the communication of story brings up the dialog (interactive, or communicative) relationship essentially. That is the subjects who join the communication do not communicate the story objectively, but each builds a dynamic relation by hearing and telling the story with their subjective viewpoints.

In the novel the reason why : the matter of point of view is not simple is that the communication is consist of several layers. And these can be accepted to the readers as a way of an analysis of a work. The meaning of 'view' of

* Department of Korean Language Education

the term 'the point of view' is to from the entirety by weaving the parts. Then to from the entirety with parts, you should see the subject with some special meaning. The subjectivity of this way of seeing can be developed to the 'Hermeneutics of the point of view'.

A narration of the novel is a way of communication using words. However, the communication in this process becomes several complicated layers and the words can not express everything. Through the perception of this limit, we can use the ability of abstraction and figure of a language at the same time. And we use the way of the point of view and the way of the narration to overcome the limit that the communication can not figure the subject objectively.

We can determine that novel exist for the realization about human being as a fictitious truth. At this point, by extension of view and (a sense of) discrimination we can design our self -growth and this can be said the effect of the point of view and the narration. A study on the point of view can be related to Hermeneutics.